DIBUJAR, PROYECTAR (XXXI)

CERRAR LOS OJOS

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



**CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE
ARQUITECTURA
DE MADRID***

5-34-59

DIBUJAR, PROYECTAR (XXXI)

CERRAR LOS OJOS

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-59

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN
0 VARIOS

Dibujar, proyectar (XXXI)
Cerrar los ojos

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Almudena Gil Sancho.
CUADERNO 337.01 / 5-34-59
ISBN-13: 978-84-9728-378-6
Depósito Legal: M-46485-2011

Dibujar, proyectar XXXI
Cerrar los ojos

1. Cerrar los ojos (1998)

Hace tiempo me interesa la naturaleza y entidad de la amplitud natural y artificial cuando se deja de ver, es decir, cuando la vista, enzarzada en intensas atenciones afectivas o ejecutivas, deja de notificarnos dictatorialmente la evidencia figurativa del entorno.

Supongo que mi curiosidad empezó de niño, dejándome llevar de la mano por mi madre con los ojos cerrados. Luego comencé a aprender a dibujar y me enseñaron que las luces y las sombras se evaluaban mejor con los ojos entornados. Más tarde, alguien me hizo sentir la profundidad del mundo guardando silencio. Estas experiencias dieron pie a una serie de juegos que he venido practicando en soledad hasta descubrir, no hace tanto, que son parte de una inquietud genérica, compartida con otros, respecto a la naturaleza sensorial del espacio. Mis juegos consistían en dejar de ver, evitar actuar e intentar no prefigurar ningún significado frente a cualquier clase de situación y de entorno en el que se me ocurriera iniciar la experiencia. El juego lo he practicado en mi casa, en las distintas ciudades que he visitado, en ámbitos naturales singulares, acompañado por otros y en solitario. De pequeño solía sentir terror y luego, con el paso del tiempo, un curioso placer en la notificación de peculiares sensaciones que nunca he sido capaz de transmitir adecuadamente con palabras.

Estudiando arquitectura me enseñaron que el entorno tiene forma visible, evidente, presencial y casi llegaron a convencerme de que en esas características se basa el entendimiento profesional del espacio. Claro que nadie negaba que las texturas, las resonancias, el aire o la temperatura fueran propiedades despreciables, pero nunca eran comparables a las proporciones de los sólidos ni a las visiones perspectivas que la arquitectura debía de proporcionar.

Sólo hace unos años he logrado entender que la experiencia de mis juegos es de gran importancia para el entendimiento del espacio, complementaria de la evidencia visual y, quizás, muy superior a ella. La primera constatación venía de la sociología del conocimiento para la que la arquitectura llega a ser un acompañamiento contextual genérico (invisible). La segunda procedía de la antropología, para la que el espacio es un constructo cuyo significado nace del uso y la ritualidad acotada temporalmente en los recintos. La tercera procedía de la psicología, para la que el hecho de percibir acaba dependiendo de la dinámica atencional que selecciona y acota lo pertinente sensible y significativo en cada emergencia vital.

Estas acotaciones resultaban fácilmente reforzadas por la abrumadora cantidad de elaboraciones míticas y poéticas que tratan el tema de la ceguera y la clarividencia, y la experiencia espacial en la oscuridad.

Recientemente la cuestión de la ceguera se ha puesto de moda, como reivindicación de los invidentes, usuarios del mismo entorno producido por los que ven, y como campo específico de estudio de científicos y literatos, atraídos quizás por la cualidad del mundo y del conocimiento cuando se prescinde de la visión.

Juan José Millás, hace unos días (El País 11.1.98), se tapó los ojos durante una jornada laboral siguiendo la iniciativa marcada, según nos dice, por Oliver Sacks ("Un antropólogo en Marte") y José Saramago ("Ensayo sobre la ceguera") para constatar que "la vista es demasiado invasora; cuando ella trabaja los demás sentidos se retiran" y para proponernos un modo de experienciar con los otros sentidos la riqueza invisible del entorno, la exuberante manifestación de informaciones que el mundo nos ofrece y que con los ojos abiertos somos incapaces de procesar.

Recientemente, en Madrid, Derrida sostenía (como Bachelar o H. Arendt) que los ojos son ciegos cuando se hace algo con interés o pasión. Cuando se dibuja, cuando se poetiza, cuando se razona, etc. Como si el hacer inhibiera la visión que vendría a ser una facultad que permite sólo contemplar y comprobar, bajo la referencia de fortísimos clichés que garantizan la estabilidad figural de cada medio a cambio de empobrecer el medio que estabilizan.

Quizás éste sea el fulcro, la articulación que pone en marcha el juego sensorial que se inicia al entornar y cerrar los ojos. Es posible que para comprender y para inventar sea preciso dejar de mirar. Para los ciegos esta situación es permanente. Los que ven dejan de mirar, aunque no quieran, cuando están actuando o cuando está oscuro, y, además, pueden dejar de ver cuando cierran los ojos.

Yo propongo que se experiencien los lugares, cualquiera que sean, entornando los ojos y cerrándolos

después de haber mirado. Y en silencio. Para notificar el calor, la brisa, los ecos, las texturas de los suelos, el tacto de las paredes, las fragancias, las direcciones de los sonidos, la densidad de la atmósfera, la amplitud indefinida pero cualificada, etc., como hacía el rey ciego o inmóvil de Italo Calvino (“Un rey escucha” en “Bajo el Sol Jagurar”), porque creo que sólo así se pueden encontrar las metáforas y palabras capaces de dar sentido a la comprensión de los entornos naturales y artificiales.

En una sesión de doctorado en la Escuela de Madrid, un alumno decía que había llegado a la conclusión de que los espacios de la arquitectura tienen la cualidad de no dejarte estar quieto y en paz, o de permitir que lo estés en cualquier posición, o sólo en algún lugar específico. Añadía que de esto nunca se habla en la crítica arquitectónica. Cuando se le preguntó cómo hacía para saber si estaba en espacio “intranquilo” o en un espacio “adecuado” o “cómodo”, o como quisiera cualificarlos, respondió que cerraba los ojos, aunque se creía incapaz de poder explicar las sensaciones experimentadas y, mucho menos, conceptualizar las características ambientales asociadas a ellas.

2. Cerrar los ojos (1998)

Pronto nos dimos cuenta de la importancia de desvincular el dibujar del ver.
Dibujar lo que se ve es el ejercicio reproductor ancestral, que lleva forzar una visión jerarquizada que va del percibir al reproducir lo percibido.
Pero dibujar sin ver, sometido a otros estímulo sensoriales, es otro modo de experimentar que radicaliza la espontaneidad movimental/haptica.
Uno de los ejercicios que hacíamos era dibujar después de haber escuchado música o leído poemas. Otro, dibujar después de sentir emociones diversas. Y otro fue dibujar estimulados por el tacto después de tocar cosas o materias ocultas a la vista.
Hace poco he leído que Hobbes sometía a sus pupilos ”Cavendish” a un ejercicio altamente estimulante verbal y organizativamente. Les hacía moverse a oscuras, tanteando el lugar, en el interior de una habitación llena de objetos raros arbitrariamente dispuestos y, luego, les pedía que describiesen lo que habían “visto” con las manos. Observó que los niños empleaban un lenguaje más agudo y preciso que cuando veían el espacio iluminado.
Más tarde nosotros ejercitamos el dibujar a oscuras.
Tocar sin ver y luego dibujar fue una clase de ejercicios extrañantes de alto contenido emotivo porque cuestionaba el purovisualismo como aprendizaje arquitectónico.

3. Una película que trata de la ceguera (2001)

La película (“A primera vista”, director E. Winkler) narra los pormenores de aprender a ver que acaecen a un ciego casi de nacimiento, acomodado a su ceguera, que recobra la vista de mayor.
Luego, el personaje, cuando ya sabía mirar, vuelve a perder la visión.

El otro personaje del relato es una chica arquitecta. Hay en la cinta interesantes indicaciones.
La primera ocurre con ocasión de una lluvia en el interior del refugio en que se cobijan. El ciego hace notar a la arquitecta que los sonidos y los ecos en el habitáculo permiten adivinar (experimentar) las dimensiones y la calidad especial con mayor precisión que usando las percepciones visuales. La arquitecta, con los ojos cerrados, descubre el fenómeno con alborozo.

El ciego, para moverse en su ambiente (en su casa), emplea esquemas polares (de direcciones) y cartesianos (de distancia) que le permiten moverse con libertad a condición de mantener despejados los canales de paso, y sostener acompasados los ritmos interiores (anímicos) y la atención al movimiento.
Lo que el ciego no puede tocar no existe como resistencia cognoscible.
El ciego se encuentra cómodo en su mundo acompasado, rutinario e inerme.

Luego, cuando el ciego comienza a ver, no es capaz de soportar la invasión sensorial de lo visible y no puede asignar vitalidad y significados a lo que ve. Tiene que aprender a ver para poder asumir el nuevo sentido.

Las cosas tocables son fácilmente vinculadas con lo visto (basta con cerrar y abrir los ojos) pero lo que no se puede tocar constituye un caos de sensaciones en busca de conceptos que las discriminen y estabilicen. Cuando ya es capaz de discriminar (autodidáctamente), entra en el frenesí de asistir (de mirar) todas las situaciones (espectáculos) que es capaz de recordar con frases o argumentos fenoménicos recibidos de los videntes a propósito de aconteceres intocables (horizontes, puestas de sol, espectáculos deportivos, etc.).

4. El arquitecto ciego (2002)

El primer relato
Cuenta Danilo que recibió la herencia de terminar una casa empezada por el arquitecto M. Parra. El encargo-heredad se produjo tras la muerte del maestro, por su expreso deseo, después de que visitara, estando ya ciego, la casa donde vive Danilo. Porque Parra se quedó ciego cuando todavía tenía cosas que hacer y, aún sin visión, nunca dejó de trabajar.

Por alguna razón, Parra quiso conocer la casa de Danilo. Y la exploró manoseándola, tocando todos sus elementos perimetrales interiores con extremada delicadeza, siguiendo diversas trayectorias que le hacían estirarse o agacharse y andar inclinado de acá para allá acariciando el suelo. Después de este examen, Parra quedó convencido de que aquello que había tocado poseía cualidades dignas de admiración. Más tarde, consecuente con este reconocimiento, señaló a Danilo como el arquitecto que podía terminar las obras que habrían de interrumpirse por causa de su muerte.

Parra, ya ciego, proyectaba modelando con sus manos sus propuestas, que luego dirigía indicativamente ayudado por las apreciaciones visuales que le relataba su mujer. Los proyectos de Parra ciego son maquetas y dibujos peculiares en los que las manos juegan el singular papel de exploradoras y determinadoras de los vacíos y sus envolventes. Al parecer las maquetas de Parra son cáscaras, cuencos vacíos resueltos con alambres y barro. Y los dibujos son gruesos trazos que determinan los límites de ciertas peculiares oquedades.

Hay que imaginar aquí las manos actuando, primero en la amplitud del aire o en la superficie cálida y extensa del papel, inventando movimientos que tantean contenidos virtuales, marcando huellas inverosímiles en el vacío. Hay que imaginar la repetición de esos movimientos hasta convertirse en esquemas estructurados, memorizables y a escala. Y luego, cabe imaginar las manos, transformadas en superficialidad, delimitando los bordes donde han de ser albergados los esquemas vacíos alcanzados, haciendo otro tipo de movimientos, investidas ahora de tacto que acaricia la materia de la construcción.

El caso Parra, arquitecto al que se le cerraron los ojos, ilustra la transferencia a las manos de la facultad de ver y certifica la capacidad de la gesticulación movimental como herramienta para la configuración espacial.

5. Puntualización (2002)

Me llamó Danilo para decirme que mi relato del maestro Parra ha sentado mal a sus allegados. Que no se quedó ciego del todo, que tenía un gran porte y es absurdo que se arrastrara, que siempre hizo planos muy precisos y que sólo realizó, en toda su vida, una sola maqueta. Estaba abrumado, como si se sintiera responsable de las imprecisiones de mi narración.

*

Hace tiempo que estoy obsesionado con la experiencia de ver y dejar de ver. Y creo que la buena arquitectura es la que tiene cualidades “envolventes” que sobrepasan la visión. Es más, creo que la arquitectura que me interesa es la que se hace invisible porque permite ser usada a satisfacción, disolviendo su entidad figurativa (visual) en su presencia holística (total), como ocurría en la casa que hablaba a su morador (relato número 9).
Por eso, cuando Danilo me habló de M. Parra, yo urdí un relato radical, a mi aire, lejos quizás de la objetividad banal (y trágica) de los hechos, dirigido a señalar la arquitectura que me conmueve y a magnificar la llegada a la ceguera (no la ceguera de nacimiento) como situación constituyente de la

sabiduría. Hoy, enterado de la incomodidad que ha podido causar mi escrito a los cercanos al maestro Parra, me debato entre rectificar la primera narración o reflexionar sobre las objeciones que se me hacen. Lo que decida lo haré en deferencia a mi amigo Danilo, garantizando que él no es responsable del todo de mi apasionada imaginación.

*

Quedarse "casi ciego" es una apreciación imprecisa, aproximada, de bulto. Casi ciego se quedó Monet en sus últimos años, sin que nadie haya determinado el grado de su falta de visión. Para los que vemos, las experiencias de la casi ceguera y la ceguera total se pueden simular cerrando los ojos gradualmente, hasta llegar a cierta forma radical de oscuridad. Estar casi ciego, en cualquier caso, es ver poco, y saber que ya no se diferencian los objetos como cuando se veía.

"Tener porte" es tener personalidad, dignidad, elegancia, educación. Asignar porte a alguien es manifestar respeto por su presencia. Yo creo que no se pierde el porte cuando alguien procede con interés sincero ante algo. Es posible que esta objeción se haga porque, a los que conocían a Parra no les resulta verosímil imaginarle "agachado y andando inclinado, acariciando el suelo". Esta licencia literaria no es peyorativa, y sólo quería extremar una forma intensa y cálida de experimentar la arquitectura sin utilizar (del todo o en parte) la visión. Aunque Parra no se agachara, seguro que examinó la casa de Danilo como si la abrazara de múltiples maneras. Tocando las paredes, arrastrando los pies, sintiendo las leves corrientes de aire, escuchando los ecos de los vacíos, oliendo los materiales y las sombras, experimentando las amplitudes y las direcciones de comunicación… Para explorar las cualidades espaciales de la arquitectura no hace falta ver, basta con dejarse ir con los ojos cerrados. Dejar que la dinamicidad interior se mueva, dance, toque, escuche, como un cuerpo etéreo libre de trabas.

Que Parra hiciera planos exactos, no es raro, es lo natural en un profesional responsable. El relato no trata este punto. Pero es difícil de imaginar que sea posible seguir haciendo planos precisos sin poder ver (sin poder ver bien). Es más emocionante conjeturar como se puede proyectar arquitectura sin mirar, con ayuda de los gestos de las manos.

Yo escribí mi narración pensando en una persona extraordinaria (el ser del que me había hablado con admiración Danilo), sin sospechar que mi historia lo pudiera menospreciar.

De momento, perdón.

Quizá, más adelante, modifique mi relato.

6. Dibujar la tiniebla (2001)

Dibujar la tiniebla, en tinieblas, es una actividad incierta, siempre tentativa e incontrolable que desmonta las convenciones de la visión cosificada y permite asistir al flujo de la acción configuradora pura (la expresión), guiada por la movilidad espontánea del cuerpo (sobre todo, del brazo) encima de un soporte que recibe las huellas de esa dinamicidad. Esta ejercitación requiere la actitud determinada de evitar los simbolismos obvios, tanto formales como configurales, (figuras reconocibles, vértices radiaciones, simetrías. .). Si esta actividad se completa con el borrado global (desactivación del gesto directo), con una radical lentificación ejecutiva y con el silencio, se produce una primaria conmoción sentimental que requiere un acomodo a la extrañeza y una primera movilización de metáforas con fuerza designativa y seductora. Atmósferas, vacíos, el aire, las aguas, el asombro, la envolvencia,... Mundos inexplorados, entidades himnagógicas, paisajes crepusculares, contextos que reclaman pausada contemplación e incitan a la actividad poética.

El conjunto de los dibujos resultados de esta ejercitación realizada en grupo, proponen un acomodo sentimental colectivo, acotando una atmósfera de ensoñación en el interior de un mundo poblado de configruraciones gráficas enigmáticas que señalan la totalidad del dibujar "informal" (no representativo).

Los dibujos de la tiniebla (crepusculares) ofrecen un nuevo campo de imágenes que están más allá de lo obvio, que no describen más de lo que contienen (la acción sucesiva del dibujar), pero que, como mundos (en el sentido de Ricoeur), son desvelamientos de la experiencia que no existían antes de su generación, aunque siempre tienen familiaridad con productos culturalmente bien filiados.

Son consignaciones de una nueva exterioridad y resultados de una ritualidad (mimesis) repetible como ejercicio gozoso de la espontaneidad configurativa. Son la exterioridad del azar, la decantación de una interioridad espacial vertida al exterior sin controles fuertes.

Considerados como mundos, permiten iniciar el ejercicio del encuadre, de la discretización en múltiples porciones, que afirman constantemente su autonomía de obras delimitadas, instaladas en sus diversos marcos.

La experiencia de encuadrar una exterioridad indefinida más amplia lleva a una nueva interiorización y a la proposición de pautas para la exploración del mundo natural en analogía a la exploración encuadradora de base.

7. El lugar de la noche (2002)

Comentarios sobre "Poéticas del Vacío' de Hugo Múgica (2002) (24/06/02)

La realidad poética no es lo que hay, sino lo que no es: abarca lo que es y lo que no es. (M. Zambrano).

Orfeo, hijo de Apolo, de aquel que cura por la luz, hijo rebelde, desciende al Hades, "espantosa caverna escondida bajo la tierra". Infierno, tártaro o comarca de la muerte. Oscuridad.

Siempre la noche, siempre lo otro.
Allí el amor, que es deseo de paraíso, lleva a Orfeo a descender al abismo de la separación.
Desciende con su canto, canto de descenso, canto que da voz, que configura lo que nombra. Poesía.

-El habla, cuando habla fuera de todo poder de representar y de significar, es el canto de Orfeo —dice Blanchot-, el lenguaje que no rechaza el infierno sino que penetra en él, hablando al abismo y dándole también el habla, haciendo oír lo que no puede oírse.

Desciende —lo sabrá después- para errar y padecer paso a paso, palabra a palabra.
Errancia de palabra: narración.
Padecimiento de la palabra: poesía.

Errar y padecer, como la situación primera en la que la criatura
humana se encuentra cuando se interna en sí misma...
Saber por descenso: vía negationis: Conocimiento apofántico.
Destrucción.

La luz tiene edad.
La noche no, afirmó René Char.
Y el primer libro —contó mucho antes Crisipo- dice que la Noche es la diosa más primigenia.
En el principio era la noche, versa y confirma el comienzo de la cosmografía órfica.

Descenso al santuario de la noche, abismo y cuenco. Recepción a oscuras: recepción sin elección. Entrega como acogida. Novedad: creación.

Noche adentro: sombra natalicia, paisaje raigal. Tierra, reserva y fecundidad.

Descenso y por ende, hondura. Hondura más profunda que cualquier fondo. Abismo negro donde los límites ocultan sus bordes. Las palabras callan sus ecos
Entrañas, hondura y hontanar
Sombras que encienden palabras, no palabras que iluminan sombras; poesía, no prosa.

Poesía que no desciende de lo alto, asciende de lo hondo. No se
hace, se padece: nace.
Es noche y es adentro: saber, más que ver, es escuchar.
La revelación de las sombras: el decirse de la noche
Catábasis.

Descenso o ascenso allende el halo cognoscitivo, afuera y lejano, más allá o más acá de la clausura de la comprensión.
No se trata de entender o explicar, sino de implicarse, abismarse.
Descenso: clásico itinerario iniciático hacia el origen, hacia el arche. Pero el arche, origen, en la

especificidad del rito órfico:
Orfeo desciende a rescatar a Eurídice.
No busca la filosofía, el amor del saber, busca el saber del amor, la sabiduría.
Busca a otro: busca lo que él no es.
No busca separar para comprender, sino unir para ser. Saber unitivo.
Nupcias de la noche y la palabra: poesía.
"La poesía, iniciada así —concluye María Zambrano-, ha descendido una y otra vez a los inflemos para reaparecer cargada de historia y aun de historias infernales, atreviéndose a permanecer allí por un cierto tiempo y aun habiendo llegado a la decisión de establecer su residencia en esos inferos inagotables de alma humana; del alma. Mas siempre, por muy hondo que haya llegado el descenso y por muy larga que haya sido la detención, el viaje poético era de ida y vuelta, y de él se traía la palabra.

8. Tacto (Agosto, 2002)

Que do sube el amor, llegue el amante. (F. De Aldana)

Tocaba tu cuerpo abandonado. Y toqué tus manos. Y sentí mi mano en tu mano confundida.
Cerré los ojos.
Noté que me tocabas con mi mano. Mi cuerpo se desplazó a tu cuerpo. Y yo quedé fuera, desdoblado.

Cuando acaricias mi cuerpo soy yo quien siente el tacto, mi tacto en ti, que explora tu cuerpo otro, que es mi cuerpo en tu cuerpo refractado.

Toco, y mi tocar me toca en la superficie del otro. Mi tacto se separa de mí e inerte la mi mismidad siento mi superficie en las manos del otro, que son mis manos, misteriosamente extrañadas.

*

La experiencia radical de este desplazamiento me ha dejado perturbado aunque me ha parecido natural, presentida, inevitable. Ahora sé que el tacto es el órgano del extrañamiento, del desdoblamiento polar, con el que siento desde lo que toco. Con el que el tocar se transmuta en ser tocado.

He visto enfermos que paliaban su dolor tocándose a sí mismos. Quizás buscaban reflejarse en el reflejo, cortocircuitar el desdoblamiento vacío del sufrimiento, para mantener su identidad evanescente con la inminencia de la sensación de su entidad constatada.

También conozco gentes que evitan compulsivamente los roces, como si temieran perder el aislamiento interno y sin fisuras que el tacto viene a deshacer cuando se toca otro cuerpo o se es tocado por él.

9. Dibujar el negro (09-10-06)

Negro sobre negro en un papel de 1,00 x 0,70 cm.
Primera parte del ejercicio: "Llenar de negro todo el papel, añadiendo trazos que vayan haciendo desaparecer el blanco, pero no automáticamente (con barridos uniformes) sino disfrutando de la aventura de moverse de distintas maneras al ir progresando en la tarea. Se recomienda proceder despacio, acariciando la superficie que se oscurece". En seguida, la mayoría de ejercitantes entiende que la tarea pedida no tiene exigencias de acabado, que sólo consiste en el hacer que, a su vez, conduce a poner la atención en los estadios intermedios del ejecutar. Ennegrecer un papel negro como tarea no produce inquietud (aunque implique extrañeza) y este alivio permite significar el mero dibujar, el proseguir, el superponer, el atravesar, el gesticular rápido o lento, el agrietar, el borrar, etc.
La expresión gestual se enseñorea en el hacer que, poco a poco, se va viviendo como una experiencia inesperada. Al final, los papeles dejan ver las huellas superpuestas de los momentos activos, como testimonios de los movimientos vivos que conducían inexorablemente al negro, a la nada, a una nada generada.

*

Segunda parte del ejercicio: “Llenar de negro el papel (1,00 x 0,70 cm.) con los ojos cerrados”. Esta fase del ejercicio, apoyada en la experiencia anterior, es enfocada por todos como un tocar sucesivo, controlando los bordes (con la mano que no dibuja) que, como sólo conduce a la nada, permite sentir cada trazado, cada gesto, con toda la intensidad emotiva que lo provoca y conduce. Al abrir los ojos para contemplar el resultado, el dibujo se presenta como un enigma formado que se puede investigar siguiendo las vicisitudes de las huellas marcadas.

*

Tercera parte del ejercicio: “Llenar de negro el papel (de 1,00 x 0,70 cm.) interrumpiendo el trabajo cuando el profesor o un compañero estime que se este pasando por un trance formalmente interesante”. En este caso, abrir los ojos supone enfrentar un estado del continuo dibujar que resulta sorprendente para otro. Esto completa la extrañeza de uno mismo como autor inmerso en la arbitrariedad libre del hacer.

10. La tiniebla y luz (Acerca de Turrell) (2004)

1

Hace años, por los 70, en una memorable cena, Palazuelo nos hizo asistir (a Santiago Amón y a mí) a una sesión de encantamiento. Era primavera. Estábamos en un local situado en un piso de la calle Fernández de la Hoz (Madrid) con las ventanas abiertas. Nos pidió que cerráramos los ojos y escucháramos el silencio durante un rato prolongado. Fue sorprendente. El entorno de objetos próximos se despegó de nosotros y la amplitud del vacío resonante de la ciudad se nos patentizó como una envoltura activa con dimensiones sensibles (indefinidas pero palpitantes) que se acoplaba perfectamente a la entidad volumétrica de nuestros cuerpos.
Desde aquel acontecimiento, cada vez que entro en un ámbito arquitectónico desconocido, edificio o espacio público, paso un largo rato con los ojos cerrados escuchando y sintiendo el silencio vibrante de la amplitud configurada. Como aquel extraño rey de Italo Calvino (“Un rey escucha” en “Bajo el sol jaguar“, Barcelona, 1989) que, extático en su trono y sin hacer uso de sus ojos (no se sabe si era ciego), sentía el palacio que le acogía como su propio extendido cuerpo, que no cesaba de enviarle mensajes sonoros y cutáneos capaces de informarle, con escrupulosa precisión, de la cambiante situación de su reinado.

Por aquel entonces se nos ocurrió, en sintonía con estas experiencias, utilizar la penumbra (la oscuridad) como situación pedagógica singular para hacer notar la envolvencia de la arquitectura, a partir de la resonancia ambiental en los lugares en los que, o no se quiere mirar nada o no hay nada que mirar. De esta iniciativa nacieron una pedagogía del dibujar que denominamos “Las figuras de la luz” y un entendimiento de lo arquitectónico desde sus constituyentes internas más básicas (ambientales y dimensionales) que denominamos “El grado cero de la arquitectura”.

En medio de los esfuerzos por precisar estas orientaciones didáctico-teóricas, descubrimos el trabajo de J. Turrell, que nos pareció muy próximo a nuestras permanentes inquietudes y, además, paradigmático. Conocimos a Turrell en una exposición en Madrid (La Caixa, noviembre de 1992). Allí experimentamos ciertos espacios y algunas de las células perceptivas, y accedimos a un buen catálogo lleno de información sobre el trabajo general de este autor. A partir de entonces no hemos interrumpido nuestra búsqueda de referencias. Nos fascinaron las “Wedgework series” y los “Mendota Stoppages” muy cercanos a nuestras experiencias. Después asistimos, en el P.S.1. de Queens, en el año 2001, a una sesión en la instalación Meeting de la familia “Sky spaces”. Mas tarde, desde Madrid, conversamos con él, vía satélite, acerca del Roden Crater (Madrid, Arco del año 2002).

2

El sorprendente Turrell de 1992 se ha transformado hoy en un importante referente de nuestras preocupaciones didácticas por la oscuridad y las figuras de la luz y, desde luego, de nuestras inquietudes teóricas, que pasan por la búsqueda del fundamento arquitectónico (referencial) de la arquitectura.

Con ocasión de esta exposición que presenta el IVAM, queremos ofrecer un homenaje a su figura para celebrar la enorme influencia estimulante (conmovedora) que ejerce en nuestra actividad de enseñantes de la arquitectura. Y lo hacemos en forma de pequeños escritos que se han ido redactando con ocasión de diversas reflexiones en las que no hemos podido dejar de evocar su trabajo.

3
Turrell es un inventor de recintos que son trampas donde se atrapa la luz en el seno de la oscuridad o la penumbra. Configura lugares radicales dentro de los cuales, sin nada que hacer y con poco o nada que mirar, se provoca un acomodo situacional (cognito y perceptivo) del espectador, que desencadena en él una actividad fenoménico-metafórica excepcional.

Es ocioso conjeturar como pudo Turrell empezar su serie de arquitecturas para la penumbra pero, iniciado el proceso, basado en la experimentación de los límites de la percepción visual, todo su trabajo se nos antoja como un obsesivo (recurrente) empeño por radicalizar la extrañeza. Lugares como madrigueras, o como cuartos con rendijas por donde penetra la luz de la noche. Habitáculos cerrados, en penumbra, donde la luz tenue reflejada se deja sentir como autónoma. Y celdas donde la atmósfera uniforme (oscura o con cierta claridad) provoca el invento de la luz envolvente (Campos Ganzfeld). Y en éstos ámbitos, el espectador relajado que pierde sus referencias habituales para experimentar la disolución de sus límites y la aparición de otras dimensiones significativas.

En una conversación con A. Sarah Jacques ("Nunca no hay luz". En el Catálogo de la Fundación la Caixa, 1992), Turrell verbaliza la quinta esencia de su trabajo, que nosotros resumimos así: Una celda de incomunicación es horrible... Al principio no puedes ver nada... Pero resulta que nunca no hay luz... En un lugar así la mente fabrica un espacio mayor... En la oscuridad se aprende a ver donde nada se ve... La luz, entonces, se inventa... Inventar la luz es saltar (volar)... Y volar es puro júbilo... No podemos no ver... Busco en mis obras algo parecido a nuestro estado de ánimo cuando miramos el fuego... No quiero que haya focos, ni puntos, ni nada a qué mirar... La luz en que existimos generalmente es brutal... A oscuras se matiza mucho la luz... Hay luces que vienen de dentro... La luz está en el centro de cualquier discusión espiritual... Lo espiritual es compartir placer... El objeto de mi obra es la percepción de la luz (la luz que no es brutal).

En otra conversación, esta vez con Baldridge, dice: Busco la luz interior que se hace patente en la meditación, cerrando o entornando los ojos durante 10 minutos... El estado es como cuando se mira el fuego sin pensar con palabras...

4
Turrell desvela en sus instalaciones los límites de la percepción visual, que son las condiciones que preservan y dan acceso a las experiencias mas originarias de la subjetividad. Según Benson ("The cultural psychology of self", Routledge, 2000), Turrell busca anular el pensamiento asociativo eliminando objetos en un ambiente en penumbra. Esta circunstancia contrarresta el sentido de la ubicación del espectador que se hace consciente de su insólita experiencia y se ve impelido a una intensa búsqueda de significados metafóricos cercanos a la experiencia mística. Benson argumenta que Turrell obliga en sus "trampas de la penumbra" a la disolución de las fronteras referenciales de la interioridad-exterioridad y a la pérdida del marco de localización que organiza la subjetividad.

Turrell en sus instalaciones enfrenta al espectador con sus propios fundamentos constitutivos (de la significatividad y de la relacionalidad) con el medio. Hace arquitecturas que muestran lo arquitectónico poietico más radical, porque consigue que las figuras de la luz se objetiven y los ambientes en que aparecen esas figuras se transformen en envolvencia. Turrell es un arquitecto de la arquitectonicidad y un artista de las figuras de la luz.

5
La reflexión poética dice sin cesar de la experiencia de la tiniebla, de la consecutiva noche y de un apagado amanecer subsecuente que se acompaña de luminiscentes figuras que anuncian el mundo de la cegadora luz (la luz brutal). Para Blanchot ("El espacio literario", Paidos, 2000) estas situaciones o estados conceptivos son los recogidos en el Mito de Orfeo que él identifica con la experiencia de la escritura. Orfeo, movido por la ausencia de Eurídice (por su desaparición), desciende a los infiernos para implorar la vuelta a la vida de su amada. Orfeo logra este propósito porque hechiza con su música a los guardianes de las sombras que no pueden negarle lo que pide. Aunque acceden a condición de que Orfeo no vuelva su mirada hacia su amada hasta que los dos alcancen la luz del sol. Pero Orfeo, sobrecogido por la oscuridad palpitante, vuelve la cabeza y Eurídice se esfuma.

Blanchot identifica el espacio literario (el espacio de la experiencia mística) con la mirada de Orfeo. Mirada que, siendo un acto solitario, ocurre en la oscuridad y alcanza la oscuridad desvaneciéndose en la ausencia. Luego comienza el regreso del día que exige e instaura la forma. Blanchot señala que la obra es desobra, la visión de lo invisible (de la mirada) la ausencia sin fin. Señala que la ceguera ocupa el centro del pensamiento del que obra.

6
El Zohar se da a conocer en el siglo XIII por Moisés de León como obra de Simeón ben Yojai. Se llamó “Que haya luz” y se imprimió en Cremona en 1558. Es un libro profético-místico, incomprensible desde la racionalidad. Su fuerza poética (metafórica) es altamente perturbadora. Nosotros lo hemos leído como se lee un poema épico dedicado a la creación que repite de múltiples maneras la mitificación de todos los comienzos.

La épica de la luz se puede resumir así: La sustancia del mundo está formada por cierta luz, que es la fuerza creadora. Después, hay una luz visible que fue creada por la luz primordial (el cuarto día) y que da lugar a otra luz que es oscura y es la sustancia de todo ser material. La luz es Palabra (Logos) que nace y el Logos es luz que conmueve y produce.

La épica de la luz se puede poetizar alternativamente.
El poder (misterioso poder) envuelto en lo ilimitado, sin forzar su vacío, permaneció oculto hasta que la fuerza (de los trazos) hizo brillar un punto... Más allá de ese punto nada es cognoscible y por eso se llama comienzo (Reschit).

En el principio había un esplendor... El Mas Misterioso agitó su vacío e hizo que ese punto palpitara... Con este comienzo la conmoción constituyó un palacio para su gloria... Nuevamente hubo esplendor envuelto... Este palacio es llamado Elohim...

*

El esplendor que se expresa, que decide ser esplendor, genera una emanación envolvente que es la propia decisión activada y nominada.

*

La Fuerza era vacía y sin forma... Había sido y ahora era limo y desecho... Se volvió caos, la morada de lo informe... Una oscuridad que era fuego potente cubrió el desecho informe... Y el espíritu de Elohim Yajim flotaba como un viento sobre la faz del desecho... Y ese viento diferenció una cáscara encima de lo informe hirviente... El desecho purificado emitió un viento grande que formaba las rocas... Luego Bohu generó un terremoto... Entonces la oscuridad fue tamizada y contenía fuego... Además había una voz... Tohu es un lugar sin color ni forma (fuerza vacía)... Bohu sólo tiene figura y forma... Bohu es lo que surge de Tohu... La oscuridad es un fuego negro de color fuerte... Hay un color rojo en la visibilidad, uno amarillo en la forma y otro blanco que incluye a todos... La oscuridad es el mas fuerte de los fuegos y el sostén de Tohu... Oscuridad es fuego... Pero fuego no es oscuridad... El Espíritu es la voz que descansa sobre Bohu... La voz del Señor que está sobre las aguas...

*

“Y Dios dijo que haya luz”, y la luz fue... “Y dijo” es una expresión que supone entendimiento... Dios dijo significa que el primigenio palacio (Elohim) generó y parió... Mientras producía en silencio, se oía fuera lo que gritaba... Eso era “Que haya luz”... “Y la luz fue”... La fuerza expansiva produjo un punto misterioso, el En Sof (lo ilimitado) que partió su eter y señaló el punto Yod... Cuando Yod se expandió lo que fue dejado resultó siendo Luz (OR), luz salida del eter... Este punto de la palabra OR es luz... Se extendió y brillaron de él siete letras del alfabeto que permanecieron fluidas... Así surgió el firmamento...

“Y Dios vió que la luz era buena”... Que era buena es la aceptación (columna central) que arroja luz arriba y abajo y a todos lados en virtud de Yhvh... De la luz completa se extendió el fundamento, la vida de los mundos (que es día del lado derecho y noche del lado izquierdo)...

El Zohar, en clave poético-épica, es un escrito circular edificado alrededor de la luz como metáfora central de toda creación, de toda renovación y de toda experiencia mística y beatifica. En el Zohar la luz es lo que no se puede disociar de la vitalidad. El centro de la decisión de vivir, lo que “no puede no ser” cuando hay vida.

7
Bachelard (“La flamme d’une chandelle”, Puf., 1961) recuerda que mirando la llama de una vela se ensueña la vida y el universo. Que la llama es uno de los más grandes operadores imaginarios. La llama de la vela es una fuente de luz que se puede mirar, que no deslumbra, y que permite asistir al estático espectáculo de la vida protegida en una sosegada envolvencia. Bachelard nos recuerda que ante la llama se agranda el mundo, se inflama la expansión y se fuerza un mirar apasionadamente pasivo, desdoblado de nuestro ser pensante. Porque la llama de una vela es la miniturización de la emisión de la luz como misterio central de la vida universal. Y la luz es una producción sobrevalorada del fuego. El fenómeno incomprensible que permite la existencia a todo lo demás. La luz es el producto purificador de la llama que consume cualquier materia. Cuando aparece la luz es que algo

está ardiendo, que algo se consume en la voluntad imaginal de vivir. La luz se entiende, con Bachelard, como el reflejo que acompaña a toda vida de hecho o en ciernes.

En otro libro ("Psicoanálisis del fuego", Alianza, 1966) Bachelard recuerda que la luz es un fenómeno producido por algo que siempre es como el fuego, de donde deduce que la experiencia del fuego es análoga a la experiencia de la luz. También señala que el fuego (o la luz) ha sido el elemento que ha resultado más difícil de reducir a sus dimensiones científicas, porque es el objeto fantástico más potente, vinculado a los más profundos mitos genéricos, a la supervivencia, a la cotidianidad, a los premios, a los castigos, a lo social colectivo, al erotismo y a la sexualidad. Incluso a la capacidad intelectiva del hombre (Mito de Prometeo).

En esta obra Bachelard identifica el fuego (La luz) como el motor metafórico central en la producción humana de fantasías.

8

Edward Gordon Craig (1872-1966) es, junto con A. Appia, un innovador teatral. Actor, teórico, autor, escenógrafo, divulgador... Viene aquí bien porque es el inventor de la instalación cambiante y expresiva, el descubridor de la "caja vacía sometida a la luz" como espectáculo autónomo. Siempre hemos visto en Craig una subterránea conexión con J. Turrell que no conocemos haya sido señalada por nadie.

A Turrell se le considera artista de lo inmaterial o de la luz y se le afilia en una cadena de realizadores que pasa por contemporáneos de Craig como Scribiabin y Wilfred, y por artistas del vacío y de la luz como Moholy Nagy, Peranek, Gyula Kosice, Schoffer, Mack, Klein, y otros. Se le suele agrupar con autores como B. Nauman, W. de Maria, R. Irvin, D. Flavin, etc. (Chavarrias, J. "Artistas de lo inmaterial", Nerea, 2002). Quizás el "filum" de los artistas de la penumbra y de la luz tenga que ser profundizada para recoger historicamente a otros precursores, pero no hay duda en el hecho de que las preocupaciones de Gordon Craig pueden inscribirse en esta línea genética de artistas.

Craig, hacia 1907 (A. Herrera, "E.G. Craig: el espacio como espectáculo" (Tesis doctoral)), propone escenografía con masas lisas, grietas entre esas masas y juegos de la penumbra y de la luz. Define en esta época el teatro como un arte del movimiento y de la luz. Habla de escenas contra los decorados clásicos y entiende las escenas como movimientos de cosas en la cambiante luz. Craig juega con la penumbra y con la sombra que son los elementos que llenan la caja volumétrica escénica de expresividad mundana. Más tarde, después de la gran Guerra y en el radical límite de su concepción teatral, Craig piensa que el sólo vacío escénico bajo el juego de la luz es capaz de hacer ver y revelar lo inexplicable, que es de lo que se trata en el arte del teatro. Argumenta: "La escena (el vacío escénico) tiene un rostro. Su superficie recibe la luz y, según ésta cambia de posición, la escena misma varía en diálogo con ella, como un dueto, ejecutando figuras como una danza. Porque la luz se mueve sobre la escena y al moverse produce una música visual. La relación de la luz con la escena es muy similar a la del arco con el violín o de un lápiz con un papel. Durante todo el desarrollo del drama, la luz, ora acaricia, ora golpea; nunca está inmóvil aunque muchas veces sus movimientos no son visibles. Los actos se diferencian porque la luz cambia totalmente".

Gordon Craig no paraliza la luz como Turrell, sino que la mueve para componer una danza con sus figuras. Turrell aquieta la luz en el vacío de sus escenas trampas, o deja que se muevan con extrema lentitud, agigantando la sensación de asombro extrañado de un espectador situado dentro del escenario. De cualquier modo los Mendota Stoppages habrían cautivado a Craig.

9

Llamamos figuras de la luz a los resplandores que, en la oscuridad, descomponen las tinieblas y hacen aparecer reflejos que son promesas de objetos todavía sin perfilar. Cuando las figuras de la luz son el efecto de haces luminosos de cierta potencia, adquieren el protagonismo visual, disolviendo la oscuridad en los objetos dispersos que enmarcan los territorios. En intensidades intermedias, la luz contra las cosas, inventa la misteriosa figura de la sombra, que es la porción de oscuridad que permanece al abrigo de la luz entre los objetos opacos.

Las figuras de luz aparecieron entre nosotros como una situación docente especial, que permitía experimentar la envolvencia de los espacios oscuros, invertir la mirada, aprendiendo a ver las figuras de luz como autenticas entidades al margen de los objetos donde las figuras refulgen, y, además, servirá como referente externo para practicar el dibujo "asombrado" (ver J. Seguí "Oscuridad y Sombra" ed. Instituto Juan de Herrera, 2003). Nuestras "figuras de la luz" nombran una práctica y una experiencia en el currículo de los estudios de arquitectura que fuerza a los alumnos a verse envueltos

y a positivizar como objetos autónomos los reflejos imprevistos o intencionados de la luz.

Turrell nos ayudó a entender esta práctica en su radicalidad ya que, desde que empezamos a ejercitarla, fuimos conscientes de la capacidad disolutiva de los límites que tiene la oscuridad, y de la potencia de transformación de la mirada que conlleva el ejercicio de no mirar los objetos cotidianos, para entender la luz recortada (figurada) como un objeto inmaterial.

10
Arquitectónico, que es perteneciente a la arquitectura, también quiere decir (en Aristóteles, "Ética a Nicomaco", Orbis, 1985) el saber que organiza; lo que organiza los planes de vida. Leibniz llama arquitectónico a aquello donde se asienta la sabiduría y dice que algo se explica arquitectónicamente cuando recurrimos a las causas finales, conociendo suficientemente los usos de ese algo (Leibniz, "Monadología", Pearson, 1984). Lambert indica que lo arquitectónico equivale a un sistema lógico-ontológico constituido por todos los conceptos pensables susceptibles de enmarcar la totalidad de la existencia. Para Kant ("Crítica de la Razón Pura", Orbis, 1984) lo arquitectónico es el arte o la posibilidad de construir un sistema (cualquier sistema). En resumen, arquitectónico se refiere a aquello que nos posibilita dar significado a la finalidad de los acontecimientos y las acciones. También es aquello que organiza algo con sentido.

Lo arquitectónico de la arquitectura está, por tanto, en su sentido significativo, en su posibilidad relacional. No en la construcción o cáscara del edificio, sino en el ámbito interior de la cáscara, en el vacío teñido de ambiente, en tanto que ese vacío permite sentir las cosas que se hacen en su interior. Las que se hacen y las que se pueden hacer. Una buena arquitectura refuerza esos sentimientos hasta llegar a evidenciar las relaciones que los soportan. Heidegger indica que la buena arquitectura patentiza lo que engloba o enmarca, hace notificar lo que obstaculiza u oculta ("Génesis de la obra de arte en Arte y Poesía", FCE, 1980).

Llamamos "grado cero de la arquitectura" en analogía a la denominación de Barthes (Barthes, "El grado cero de la escritura", Siglo XXI, 1980), a la arquitectura que busca lo arquitectónico que la organiza, a la arquitectura neutra, insípida, que persigue su autodestrucción como objeto, que busca el fundamento que organiza la significación de la envolvencia. A lo que queda cuando la arquitectura desaparece o está a punto de desaparecer.

En este sentido, entendemos el trabajo de Turrell como una experimentación básica de lo arquitectónico materializada en sus construcciones destinadas a la penumbra. Tal como hemos señalado, con el grado cero de la arquitectura estamos cerca de la psicología de las situaciones vitales de Nicol (Eduardo Nicol, "Psicología de las situaciones vitales", FCE, 1953) y de la concepción de la mismidad (self) de Benson, que podríamos entender como estudios que tratan de discurrir acerca de la localización como constituyente de la arquitectonicidad de los sujetos. Turrell nos indica un camino de experimentación y aprendizaje en lo arquitectónico, que sería, al decir de Muntañola ("L'arquitectura, es pot ensenyar?", Academia de San Jordi, 2002), la experimentación nítida de la pura envolvencia como armazón dialógico de la espacialidad.

11
¿Es que los sentidos pueden registrar sin más las experiencias arrastradas en la ejecución de las obras?.
¿Es que las obras pueden ofrecer la incertidumbre que las acompaña? ¿La arbitrariedad oculta que las ha sostenido hasta abreviarlas en obras?.
¿Se puede mostrar la esencia de la oscuridad? ¿Se puede acaso inventar la luz?.
¿Se puede jugar con lo oscuro previo y dejar que la incandescencia se cuele entre los objetos, obstaculizada y mediatizada, mientras se vive con medias palabras la mentira de perderse, imaginando discursos que hablan fragmentariamente de la tiniebla y de la luz?.

12
AFORISMOS DE LA ENVOLVENCIA Y DE LA LUZ.

La sabiduría está en la espaciación, en el vacío, en el nacimiento de lo arquitectónico. En el lugar de más potencialidad. En el hecho borrado. En el origen de la luz.

Lo sin forma o lo sin sonido tiene capacidad para comunicar con cualquier cosa y llegar a todas partes. Lo sin forma (sin formar, sin armar, sin configuración) es la pura imaginación dinámica.

La insipidez (Grado cero) es un cierto mundo en el que hay que entrar. Su estación es el otoño

avanzado y su horario el atardecer.
El grado cero no tiene pathos; es una accésis.
El grado cero de las artes está en la detención del proceso de formación (o en su borrado) para dejar que de desprendan los demás valores en forma de impulsos irreprimibles.

La narratividad es lo que no puede destruirse sin la autoaniquilación del escritor. Vista la literatura como objeto, la forma se suspende frente a la mirada. La forma se hizo el término de una fabricación (de una formación). Después, la literatura quedó como cadáver de la aniquilación del lenguaje.
Primero la narración como función de la mirada; luego el hacer que conforma; luego la destrucción; y ahora, la ausencia, lo neutro, el grado cero.
Grado cero. Escritor sin literatura. Artista sin Arte. Escritura blanca que sigue al desgarramiento de la escritura. Arte blanco, neutro, insípido que persigue la destrucción de las reglas del arte; que busca el radical extrañamiento del hacer.

El arte es la moral de la forma en el ámbito social donde se sitúa el trabajo artístico.

El grado cero de la escritura (del arte) está hecho de la ausencia de gritos y juicios patéticos. Es una escritura indicativa y amodal. Es estilo de la ausencia. Es la ausencia del estilo.
La búsqueda de un no estilo (estilo borrado) es la anticipación de un estado homogéneo de la sociedad.
El grado cero del arte inventa lenguajes para proyectar su devenir. El arte deviene en la utopía del arte.

*

Oteiza (“Quosque Tandem”, Pamiela, Pamplona,1993) aventura que apagar la expresividad, silenciar la expresión es acercarse al silencio Cromlech que lleva al vacío de la pura receptividad.

Estilo es imaginación. Estilo es ritmo, ademán, luz. El estilo acaba en silencio. Creer es crear

El lenguaje artístico se completa en dos fases. En la primera se multiplica la expresión. En la segunda se apaga hasta concluir en una construcción vacía y transcendente como libertad frente a todo.
El hombre comienza aferrado a lo quieto. Luego, fija lo móvil. Luego llega al vacío donde, sin arte, se desnuda el estilo.

El arte actual desemboca en una silenciosa realidad. Espacio vacío y neutral. Integración de las artes (en lo arquitectónico).
Muntañola sostiene (“L’arquitectura, es pot ensenyar?”, Academia de San Jordi, Barcelona, 2002) que la arquitectura, en su grado más arquitectónico, aparece en la experiencia colectiva del diálogo. Teatro, danza y música contienen altos grados dialógicos. Lo arquitectónico es lo dionisiaco, lo enajenante, lo orgiástico, pero contenido, relentizado, vaciado. El espacio es la dialogía social. La significatividad detenida por la pertenencia de lo social.

*

Tener la vista clara es perder la forma humana.
La mirada es una prótesis que agranda los cuerpos y objetos, y los distancia.
El mito es la primera envolvencia colectiva. El sostén de la significación cultural. Lo arquitectónico más básico.
La narratividad organiza la experiencia y arma el mundo de sentido. Es otro radical de lo arquitectónico.
La memoria es el residuo de lo que hay que olvidar. Es el depósito vaciado que certifica el pasado. El recuerdo se apega a los afectos. Otra dimensión de lo arquitectónico.
El afecto es la condensación olvidada del recuerdo.
La narratividad depende de los topos, de la metáfora. La metaforación es lo arquitectónico de lo arquitectónico.
La metáfora describe lo inenarrable.

*

El medio de la fascinación, donde lo que se ve se hace interminable, es donde la mirada se inmoviliza en luz, donde la luz es el resplandor absoluto de un ojo que no se ve pero no deja de ver porque es nuestra propia mirada. Luz fascinante que es, asimismo, luz luminosa y atractiva.
La ausencia no se ve porque ciega.
El grado cero de las artes (la insipidez, el desapego) se sitúa en el ámbito de la luz extensa del ocaso.

*

13
OBRAS CONSULTADAS
1. AA. VV. “El Zohar”. Sigal, Buenos Aires, 1970
2. Aristóteles. “Etica a Nicómaco”. Ediciones Orbis, Barcelona, 1985
3. Bachelard, Gaston. “La falmme d’une chandelle”. Puf, 1961
4. Bachelard, Gaston. “Psicoanálisis del fuego”. Alianza, 1966
5. Barthes, Roland. “El grado cero de la escritura”. Siglo XXI, 1980
6. Benson, Ciaran. “The cultural psychology of self”. Routledge, 2000•
7. Blanchot, Maurice. “El espacio literario”. Paidos, 2000
8. Calvino, Italo. “Bajo el sol jaguar”. Tusquets, 1989
9. Chavarria, Javier. “Artistas de lo inmaterial”. Nerea, 2002
10. Gordon Craig, Edward. “El arte del teatro”. Hachette. 1911
11. Heidegger, Martín. “Arte y poesía”. FCE, 1980
12. Herrera, Aurora. “Edward Gordon Craig: el espacio como espectáculo”. Tesis doctoral, ETSAM, 2004
13. Kant, Immanuel. “Crítica de la razón pura”. Ediciones Orbis, Barcelona, 1984
14. Leibniz, Gottfried Wilhelm. “Monadología”. Pearson Educación, Madrid, 1986
15. Muntañola, Joseph. “L’arquitectura, es pot ensenyar?”. Academia de San Jordi. Barcelona, 2002
16. Nicol, Eduardo “Psicología de las situaciones vitales”. FCE, 1953
17. Oteiza, Jorge de. “Quosque tandem”. Editorial Pamiela, Pamplona, 1993
18. Seguí, Javier. “Oscuridad y sombra”. Instituto Juan de Herrera, 2003
19. Turrell, James. “James Turrell. The other horizon”. Atje Cantz Verlag, 1983
20. Turrell, James. “Turrell”. Fundación La Caixa, 1992
21. Turrell, James. “James Turrell”. Cont. Art Center Mito 1995.1999
22. Turrell, James. “Kijkduin”. Stroom, 1996
23. Turrell, James. “House of light”. Gendaikikakushitsu, Tokyo, 2000

11. Oscuridad (1) (2006)

(A partir de leer “Compañía” de S. Beckett)

Vas por la oscuridad, instalado en su candor. Porque la oscuridad es lo común del estar albergado y en paz entre entes y fantasías familiares.
Y en la oscuridad brillante, esa en donde todo tiene presencia afable y luz apagada que se proyecta, el olfato avisa de la normalidad para que el sonido rellene los intersticios imprecisos que el ojo no puede alcanzar.
Y en ese crisol de sombras donde el cuerpo se disuelve perdiendo su densidad y sus perfiles, las voces dicen sin saber a quien ni por qué. Dicen frases obvias. Ordenan imposibles. Y repiten salmodias que parecen historias, lejanamente vinculadas con recuerdos de no se sabe qué sujetos, disimulados en esa prenumba prolífica colmada de múltiples expectantes otros.
Boca arriba, era la oscuridad con la luz que había entonces. Claridad sin nubes ni sol. Así aparece, arrastrado por las palabras que las voces de la oscuridad no llegan a articular, el paisaje inalcanzable de una infancia genérica, parecido a todos los paisajes donde las historias son posibles. Detrás de las barreras que la propia conciencia de soledad, a oscuras, forja un espacio en torno a una mismidad vacilante que se hace sombra y se deshace en terror. Vacío.

12. Por una arquitectura invisible (2007)

Ordenanzas para la invisibilidad de la arquitectura.
Posiciones para que la figuración de los edificios no se complique con absurdos simbolismos (el simbolo hace ver como artificios de consumo a los objetos de uso).

*

La arquitectura es una pretensión hacia un canon nostálgicamente perdido. Una pretensión de genialidad. Así se diferencia del principio antrópico que coloca la figuración en el fundamento del habitar convivencial.

*

La arquitectura pretenciosa es una postura vinculada al poder que entiende los edificios como presencias útiles e inevitables que muestran a los humanos su necesaria sumisión a las fuerzas vivas dominadoras.

*

Una arquitectura no pretenciosa dejará quizás de ser arquitectura para llegar a significar un ejercicio básico para imaginar y promover escenarios facilitadores (estimulantes) de la interacción social.

*

Una arquitectura invisible será una arquitectura anti-espectacular, desaparecida, irrasible, que in-forme edificios directos donde sobrevivir no sea una cuestión de renta ni siquiera un acontecimiento reseñable.

*

Una arquitectura invisible hará ver lo que no esta edificado como vacuidad atrayente, como resquicio de libertad.

Una arquitectura invisible despojará los edificios de pieles maquilladora, ocultadoras de sus pormenores técnicos constitutivos.

Una arquitectura invisible se mimetizará hasta no ser un indicador del status de sus consumidores.

La arquitectura invisible será la resultante después de saber que los edificios envuelven la vida, la alojan en sus desocupados ámbitos de confort.

Una arquitectura invisible ha de ser el resultado de proyectos que se entregan a permitir la solución del más económico mantenimiento de la supervivencia para una vida que sólo puede ser compromiso diverso con lo colectivo.

13. Obra-umbral (10-01-09)

A partir de Didi-Huberman. Ver y ser mirado.

Todos llevamos el espacio sobre la carne (en la carne) ... elemento inadvertido de todas nuestras experiencias sensoriales o fantásmicas (fantásticas).

El espacio es la experiencia como ámbito.
La propia experiencialidad notificándose.

El espacio se hace patente por la desmundanización del mundo existente (Heidegger).

La experiencia es un desdoblamiento (distanciamiento) conciencial complejo, proveniente de una condensación de sensaciones, arrastres memorísticos, imaginales, de hábitos y de palabras.
Verse ver. Verse mirar. Mirar mirar.
Y en este complejo situacional, el espacio es el fundamento y la derivada constituyente, cuando la experiencia se paraliza en secuencias narrables de interacciones entre un liminal sujeto y los fantásmicos objetos. (Ver más despacio).
Sin comunicación con los otros no hay experiencia (?).

Experiencia de encuentro fundador de distancias, proximidades y aperturas.

El lugar de la imagen es un ahí, lugar de la experiencia dialéctica del aura y la extrañeza.

Las imágenes son siempre lugares paradójicos. Se abren a nosotros y terminan por abrirse en nosotros, para abrirnos, para incorporarnos.
La puerta se come al aldeano de Kafka.
Una imagen es un umbral infranqueable e interminable. “Su evidencia no responde a nada, no es la clave de nada” (Cacciari). Todo está abierto y nada resuelto... Sólo permanece el hombre que busca.
Es como si el hombre, demiurgo de lo artificial, estuviera condenado a ver en sus propias huellas enigmas insondables porque todas ellas parecen respuestas o aclaraciones de deseos informulables dispuestos a un desciframiento oracular posterior.

La obra se hace lugar de estancia o lugar de otros lugares.
Territorio roturado, habitáculo u espejo.
Una obra es un muro marcado que propone vaciamiento-evidencia-diferencia.

Llevamos en nosotros la genética de nuestras escisiones.
Ser mirado es estar pre-ocupado.
Escribir (o pintar) destila escritura (dibujo) que es la puerta de una cripta insondable e incognoscible. (Tumba donde se oculta lo repugnante) descomposición de lo nítido y germen de lo arbitrario, brillante).
Lo repugnante apunta a lo reprimido.
Escribir (o dibujar) es verse desde la escritura y confundirse con el bullir de lo "en descomposición".
Verse a sí mismo es mirarse desde las obras, es cambiarse por la obra para verse como producto de lo que obrándose se cosifica... (verse muerto).
La función de las imágenes será señalar el umbral de nuestras diferentes muertes.
La imagen es el comienzo de un final.

*

Cada cuadro es una muerte, el perfilado descompuesto (geometrizado) de un fin que deja un resto (reprimido) que se corrompe.
Alojarse en un cuadro es buscar en él el acomodo para una corrupción placentera (o, al menos, interesante). Como si la verdadera fantasía se centrara en inventar (sintiendo) la propia desintegración como espectáculo íntimo (putrefacción-destrucción post-mortem).

*

Una obra, una frase, una tentativa configural, son umbrales (espesos, fulgurantes) ante los que se suspende el ser (lugares frente a la nada).
Sin esta condición, la obra es un obrar banalizado (desarrollar).
La historia se extiende entre duelo y deseo (el duelo es la estancia frente a la desintegración, frente a la putrefacción).

*

La muerte tiene dos partes: la suspensión de la vida (entrada en la quietud definitiva, pérdida de la agitación genérica) que genera expectativa de heroicidad o espanto; y la descomposición del cuerpo tras la interrupción de todo. Esta parte es la prolongación imaginable de lo vivo en lo muerto, en el interior de una oquedad (geométrica), el fundamento del deseo (sex appeal de lo inorgánico).

*

Benjamín-Aura es mirada del agonizante->Baudelaire- que meditando sobre la geometría observa en las viejecitas el tránsito entre la cuna y el féretro.

Toda imagen se hace umbral cuando transluce una geometría (figuralidad).

Kafka escribe en el umbral de su propio fin. Lo presiente y juega con él. Conjuga fragilidad orgánica y solidez cristalina.

El final se hipotetiza (conjetura) meditando sobre la geometría. Lo geométrico es el lugar de todo umbral, es el umbral de todo lo entendible, el esqueleto figural de toda imagen.

Será la imagen lo que queda visualmente cuando la imagen tiende a desaparecer en tanto objeto visible (lo configural-no representativo-de lo visible).
Hacer del resto asesinado un auténtico resto construido.
<u>Imagen como configuración de lo residual.</u>
<u>Imagen como presentación" configurada de lo residual (en descomposición)</u>
<u>Una imagen es una cripta abierta que oculta lo que en ella se descompone (se pudre, se reprime, se tiene, se desea).</u>
Y que reclama acogimiento, habitacularidad, quietud, demora, pérdida de tiempo.

*

Hasta que uno mismo se hace imagen-umbral segmentado que oculta lo que no se aviene al horror-deseo.

*

Y la sección? No es el umbral abierto, una sajadura, una ruptura, una sección? La imagen siempre es una sección, un corte de una cáscara, o un juego que se propone seccionar.
Y las imágenes que sólo acarician, o recorren?

14. Ver y no ver (2007)

El tema central de la deconstrucción es la caída en la cuenta de que ver significa dejar de advertir, seleccionar.
Normalmente se está ciego a la ceguera, no se vé que no se ve.
Atender a un hacer es a costa de desatender los demás haceres.
Darse cuenta de algo (atender) es a costa de ignorar (in-advertir).
“La lucidez quizás vaya acompañada de una más formidable ceguera.
Lo que se ve es lo que no se puede ver, la evidencia del “como tal”.
Ver comporta una relación con la invisibilidad.
La vista remite a una zona ciega (el punto ciego).
La vista no ve viendo.
Ver la ceguera es suspender el fundamento.
El sentido (la causación, la finalidad) es retórico, transferible al infinito.
Si se puede ver que no se ve, entonces lo que se está viendo incluye un no ver.
El ver interrumpe su visión en la visión misma.

Ser consciente de que se ve es saber que no se ve y que no se veía el no ver. Ver el no ver. Ver el no ver es ver que se ve; y ver es advertir una conexión invisible entre estas posibles conexiones anuladas, invisibilizadas.

Ver es incluirse en la relación con el exterior.
El punto ciego posibilita la vista como punto de vista. Es lo no visto que abre la visibilidad.
La visibilidad es una interrupción del sí que produce el movimiento trópico (la metaforización).
El no ver (que es la visibilidad) colapsa la metaforicidad o la “apostrofa“.

*

Se ve cuando no se ve. Ver es estar ciego a lo que se mira, tomando como visión la metaforización que ocurre con la interrupción del si.
No ver es transcribir como autentica la ilusión ciega del propio no ver.
Cuando alguien dice que ve, indica que transmite como un autómata un disco que sustituye el no ver autentico por una ficción consoladora, que distorsiona la incapacidad de ver.

15. Ver y no ver (2008)

Sasuke, el amante de Shunkin (Tanizaki; “La historia de Shunkin”), se saca los ojos para seguir acompañando a su amada ciega sin volverla a ver, sólo recordando su joven hermosura, escuchándola hablar e interpretar música y acariciándola. El acto supremo de amor lo vivieron cogidos de la mano, escuchando el canto de una alondra liberada por ellos de su cautiverio.

*

Santiago López contaba que había ido al fútbol muchas veces con su padre y su hermano gemelo antes de que un oculista le recetara unas gafas. Y recordaba su asombro cuando, ya con sus gafas, descubrió que podía ver el balón evolucionar de un lado a otro del campo a lo largo de aquel partido. Se dio cuenta de que todos los que iban al fútbol veían el balón, algo que él suponía naturalmente imposible antes de ponerse gafas. Decía que este descubrimiento le decepcionó.

16. Cerrar los ojos (2010)

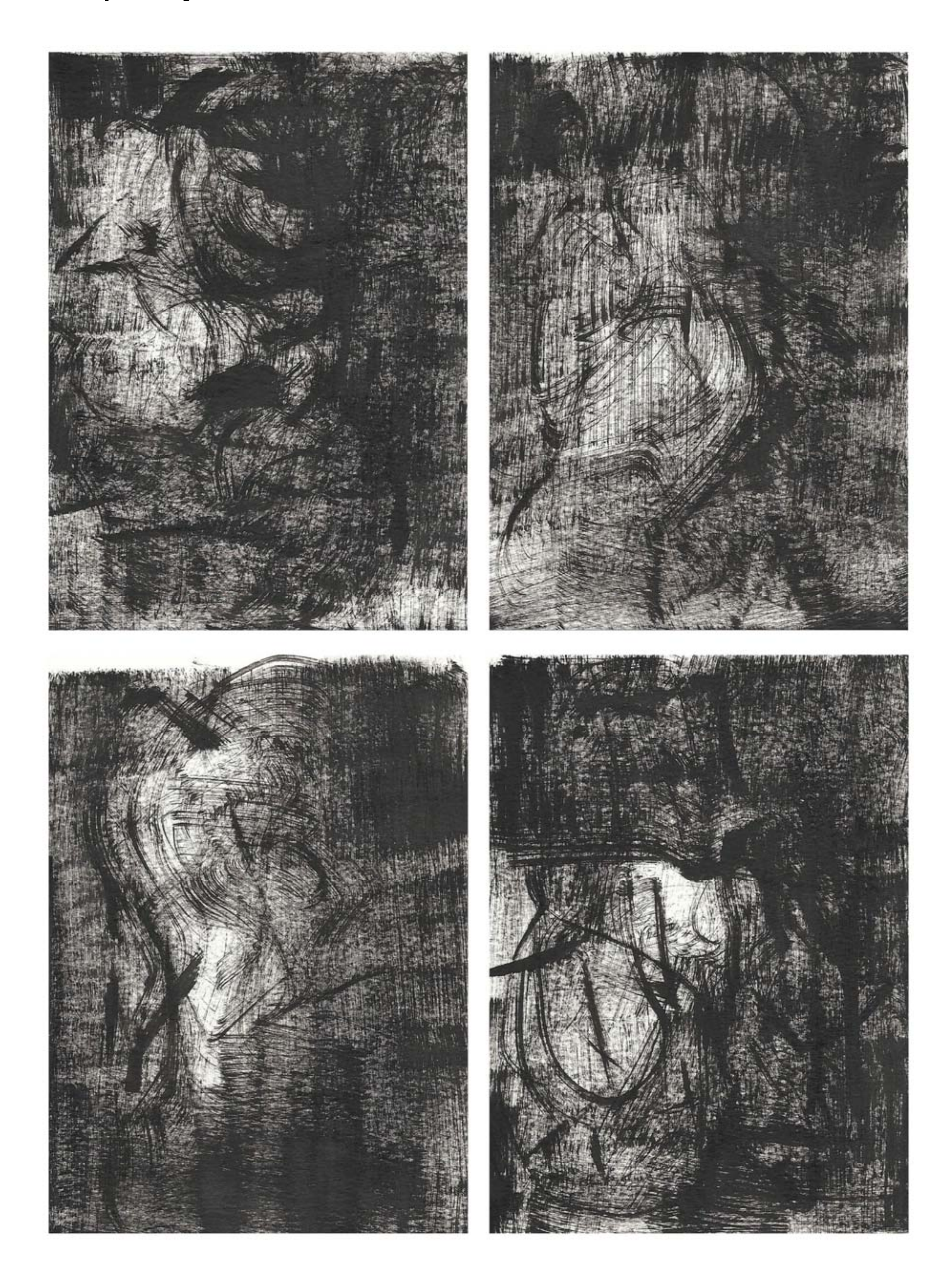
Pronto nos dimos cuenta de la importancia de desvincular el dibujar del ver.
Dibujar lo que se ve es el ejercicio reproductor ancestral, que lleva forzar una visión jerarquizada que va del percibir al reproducir lo percibido.
Pero dibujar sin ver, sometido a otros estímulo sensoriales, es otro modo de experimentar que radicaliza la espontaneidad movimental/haptica.
Uno de los ejercicios que hacíamos era dibujar después de haber escuchado música o leído poemas. Otro, dibujar después de sentir emociones diversas. Y otro fue dibujar estimulados por el tacto después de tocar cosas o materias ocultas a la vista.
Hace poco he leído que Hobbes sometía a sus pupilos ”Cavendish” a un ejercicio altamente

estimulante verbal y organizativamente. Les hacía moverse a oscuras, tanteando el lugar, en el interior de una habitación llena de objetos raros arbitrariamente dispuestos y, luego, les pedía que describiesen lo que habían “visto” con las manos. Observó que los niños empleaban un lenguaje más agudo y preciso que cuando veían el espacio iluminado.

Más tarde nosotros ejercitamos el dibujar a oscuras.

Tocar sin ver y luego dibujar fue una clase de ejercicios extrañantes de alto contenido emotivo porque cuestionaba el purovisualismo como aprendizaje arquitectónico.

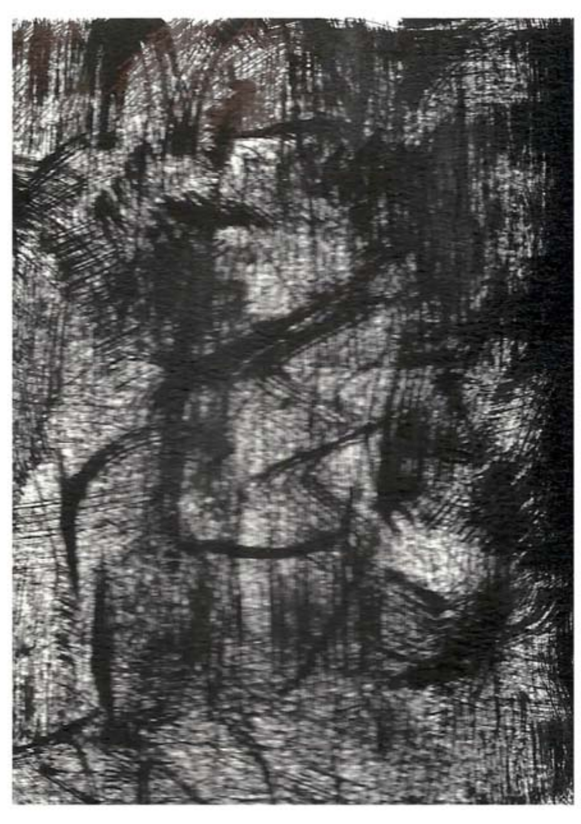
17. Dibujos de figuras de luz

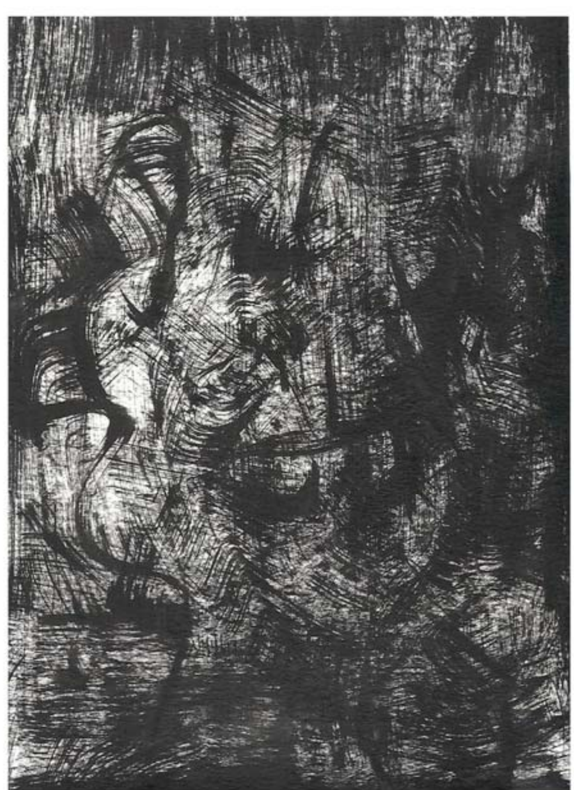


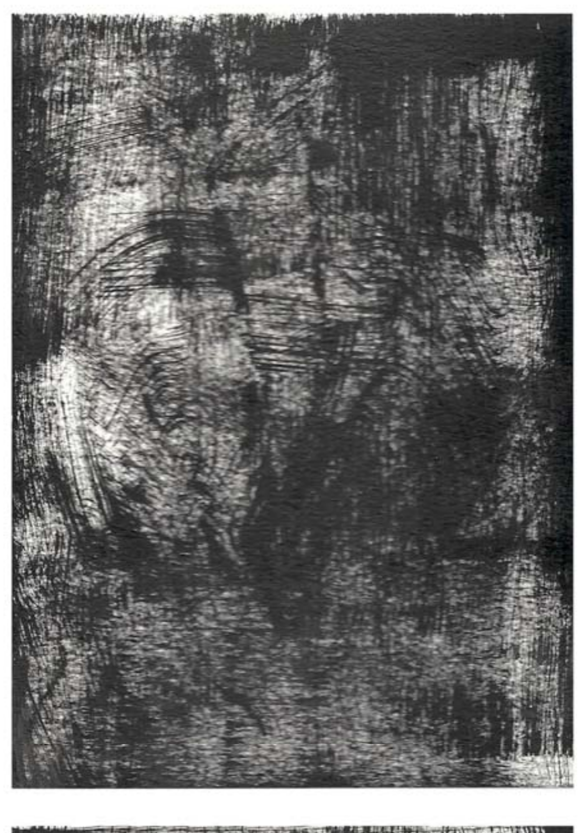




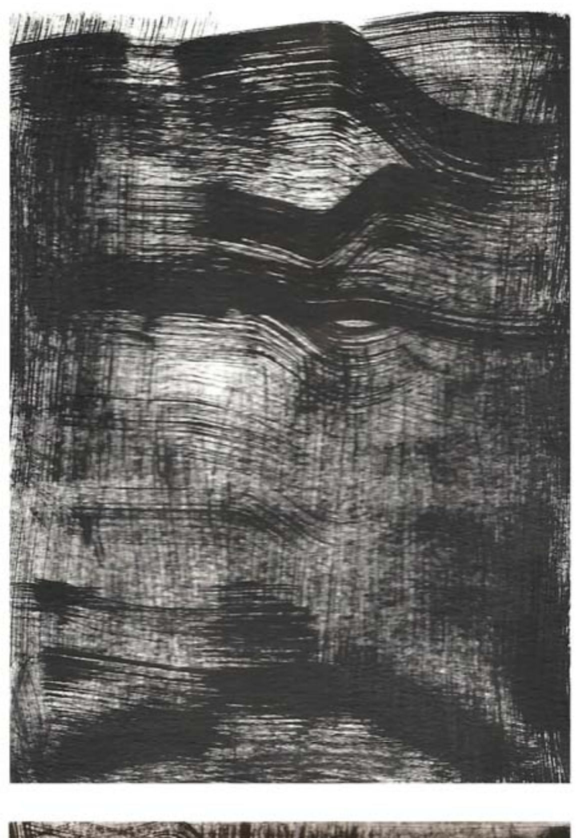
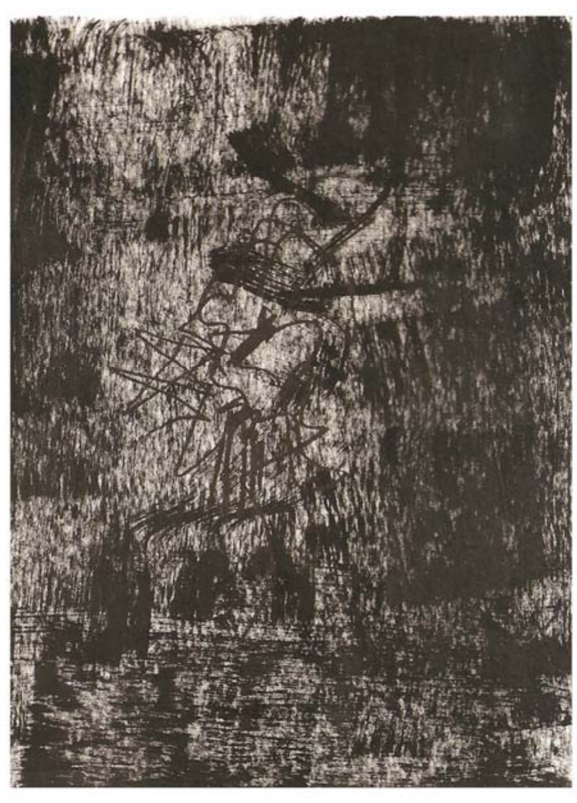


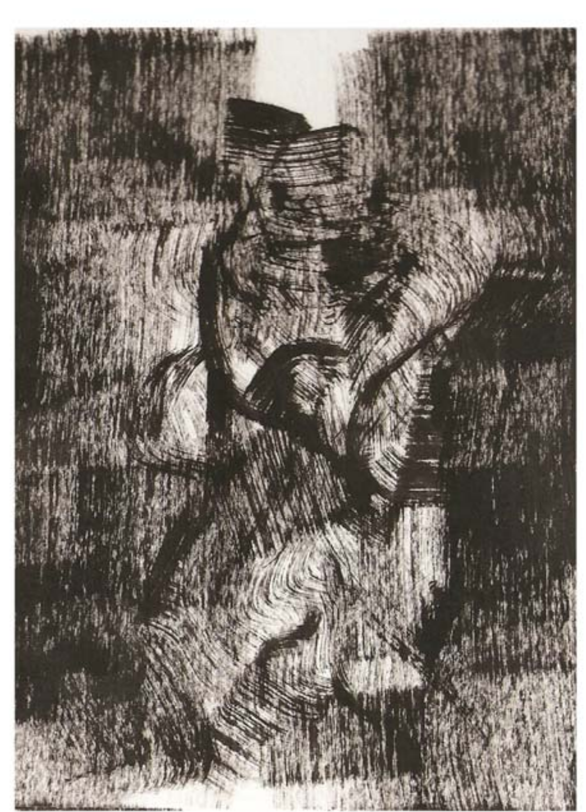




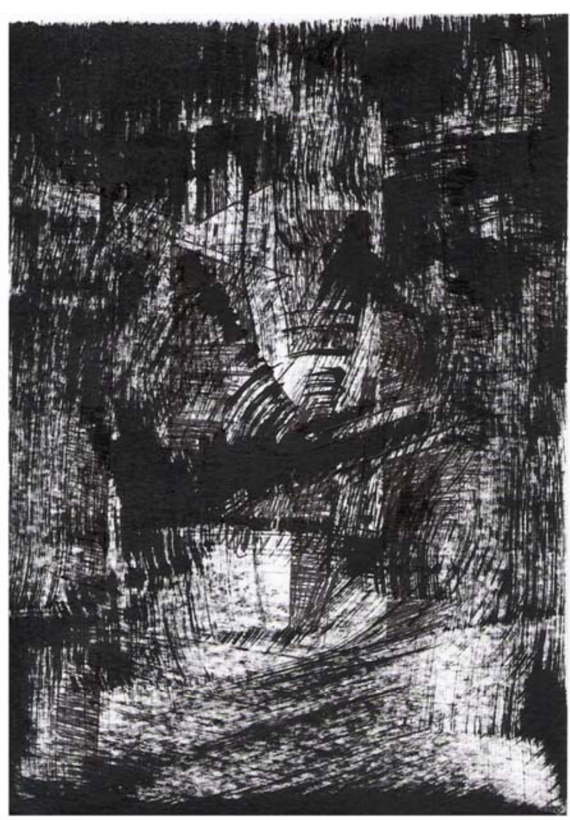




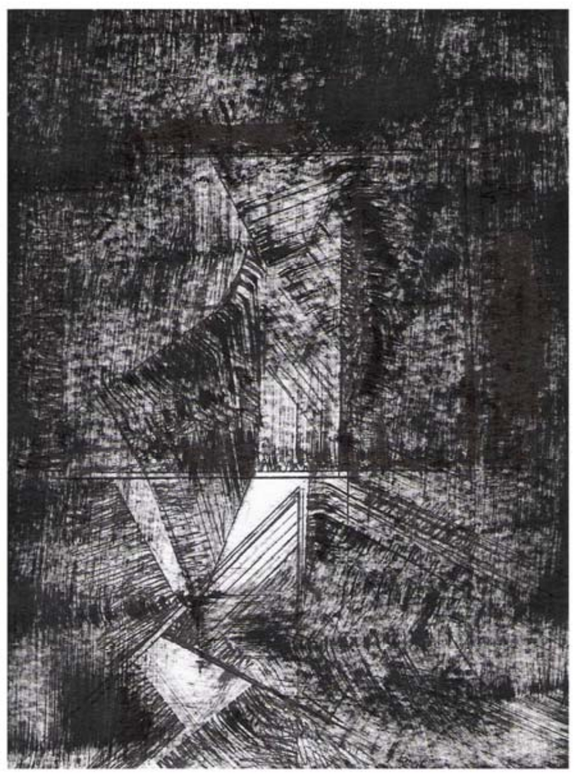




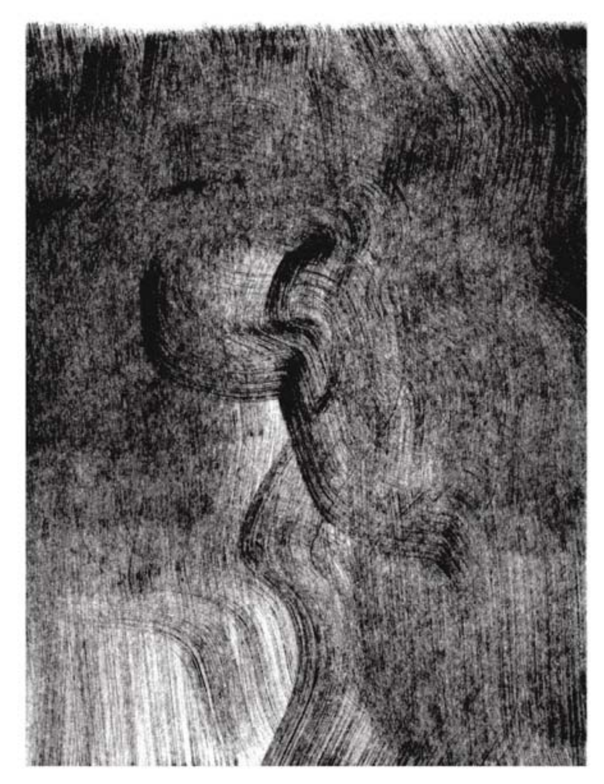










18. El lugar de las figuras de luz (2001)

Partimos de la tiniebla, ámbito donde las cosas son obstáculos invisibles dispuestos secretamente para entorpecer los movimientos. En la tiniebla hay agitación, paroxismo, masas efervescentes o silenciosas. Temor o paz interior. Mundo englobante de ecos y presencias inciertas. Vacío aéreo, discreto, oculto. Misterio genérico, generador, total. Puede haber brillos, luminiscencias fatuas producidas por el placer de los roces o por la agitación contenida.

La luz es el milagro de la oscuridad. Algo irradia cierto afecto que atraviesa, que se expande abriéndose paso y acariciando las superficies de los obstáculos que, así, nacen a la visión. La luz enrarece la oscuridad marcando trayectorias de vacío. Hasta que, de repente, la luz se conforma en figuras negativas que descomponen la tiniebla. Troceado del misterio que evidencia la nada, la amplitud, la ausencia de obstáculos (la libertad). Son las figuras de luz que inventan y guían los afectos, que llaman a la agitación hasta canalizarla en movimientos encaminados, encapsulables en sentimientos. Las figuras de la luz hacen posible la arquitectura. La arquitecturación de los ámbitos de tiniebla. Figuras de luz abriéndose paso, llamando la atención de los intersticios entre obstáculos. Nacimiento melancólico de la visión, advenimiento de la oscuridad en entidades que prometen formas.

Luego la luz inunda todo lo que queda a su paso, transmutando la oscuridad en objetos dispersos en el vacío de su atmósfera. Los objetos, así, se configuran desde las figuras de luz de sus reflejos hasta nitidizarse y jalonar los territorios. Si la luz intensifica su insolencia se llega a una nueva forma de ceguera, el deslumbramiento, el dolor de la luz que disuelve las cosas sin concesiones y sin paz. En niveles intermedios, la luz, contra los obstáculos, inventa otra figura singular intermedia y misteriosa que es la sombra. Sombra, la oscuridad que aparece al abrigo de la luz entre los objetos opacos. Porción de tiniebla protegida por la masa de los objetos y que acaba evidenciando sus perfiles.

Podemos advertir tercamente los objetos, pero también podemos notificar con asombro sólo las figuras de luz.

19. Dibujar las figuras de luz (2001)

Primero, mirar con los ojos casi cerrados hasta que "los objetos desaparecen en una sombra indefinida recortada 'por las figuras de luz. Luego, consolidar esta mirada crepuscular, que resbala por el medio aventurando vacíos, encontrando resquicios. Después, discretizar el conjunto enmarcando partes. Esta fase es un tanteo sólo consignable dibujando esbozos diversos con diferentes escalas (acercamientos análogos al' empleo ' de un zoom) hasta que es posible usar el esbozo como pauta del mirar encuadrado.

Con la guía del esbozo que tantea el encuadre comienza el dibujar directo que inventa configuraciones asombradas que remiten a una porción del medio,
Estos dibujos, desactivados por el borrar, adquieren la naturaleza extrañada de los dibujos informales, que siguen remitiendo al ámbito sentimental alcanzado por el grupo. Dibujos todavía, sin bordes concisos, en los que la distribución de las figuras de luz en el gris indefinido inducen las conexiones empáticas de los dibujantes.
Los dibujos borrados son dibujos completos pero inacabados, que provocan la tensión genérica de sus posibles desarrollos. Aguantar estos estados configurales, controlando ansiedad del acabado compulsivo, es entrar en la experimentación de la lentitud, que se acompaña de la anticipación de la, actividad que conduciría a diversas concreciones fínalizadoras. Aquí la presión imaginaria se hace patente como tensión ejecutoria.

Los ectoplasmas genéricos de esta actividad dan pie al juego de las proyecciones significadoras sobre el soporte dibujado.
Es la iniciación en la polisemia de los dibujos y la caracterización de las imágenes productivas arquitectónicas: que ' son aquellas que reciben sin dificultad proyecciones, con significación ambiental de situaciones en planta, en sección o en presencia.

20. A la escucha (1) (25-10-10)

J. Luc. Nancy (ed. Amorrortu).

Oír – escuchar.
Oír es un sistema de alerta.
Escuchar es una lectura.
Entendre - entante. Entender.
Escucha y entendimiento se mezclan.
Entre visión y mirada parece clara la distinción (como entre espectáculo y especulación?).
Entre lo visual y lo conceptual parece haber isomorfismo a través de la morphé.
Lo sonoro arrebataba la forma. No la disuelve, la ensancha, la da amplitud... una vibración que el dibujo sólo aproxima.
Lo visual persiste aún en su desvanecimiento.
Lo sonoro aparece y se desvanece aún en su permanencia.

Del lado del oído, retirada y repliegue, puesta en resonancia.
Del lado del ojo, manifestación y ostensión, puesta en evidencia.
Estos lados se tocan y al tocarse ponen en juego el régimen de los sentidos.
Lo que se presenta a la vista: forma, idea, representación, aspecto, fenómeno, composición (configuración).
Lo que al oído: acento, tono, timbre, resonancia, ruido.
¿Hay ruidos visuales?
La filosofía se engolfa con la manifestación del ser (fenomenología) [aparecer-desaparecer] [llegar-partir].
La verdad identificable no podría ser resonancia o eco de la figura desnuda en la profundidad abierta.

La resonancia puede verse así, como eco o vibración acompañante (invisible) de una figura desnuda.

Está a la escucha fué espiar antes de llegar al espacio publicó de la radiofonía. Supone robar un secreto (o descifrar algo escondido en los sonidos).
De qué secreto se trata cuando uno escucha verdaderamente?
Escuchar es aguzar el oído, intensificación y preocupación. Selección e intensificación.
Escuchar es estar al acecho.

Ver-mirar.
Oler-husmear u olfatear.
Gustar-paladear.
Tocar-tantear, palpar.
Oír-escuchar.

Lo auditivo tiene relación con el sentido (sensato y sensible). Entender quiere decir también comprender (entender, decir).
Entender es comprender el sentido, el ámbito, el acontecer y su afección o consecuencia.
Si se busca sentido en el sonido, también se busca sonido, resonancia, en el sentido.
Estar a la escucha es estar a orillas del sentido con un sentido de borde, como si el sonido no fuese otra cosa que un borde o un margen.
Lo sensato se encuentra en la resonancia.
El sentido consistente en una remisión o totalidad de revisiones: de algo a algo, de signo a cosa, de cosas a valor, de sujeto a sujeto... (todo simultáneamente).
El sonido se propaga en el espacio donde resuena, y resuena en mi (en el adentro del sujeto).
Sonar es vibrar.

Cada sentido es un caso y una desviación de un vibrar (se) y todos los sentidos vibran entre sí, unos contra otros y de unos a otros.
El sentir (aisthesis) es un sentirse sentir, porque el sentir no siente.
El tacto dá la estructura general al sentirse. Cada sentido se toca al sentir y toca los otros sentidos.
Cada registro sensible expone uno de los aspectos del tocarse (diferencia..., ausencia..., penetración...).
Lo sonoro es espaciador y se refriega, remisión de lo sensible a lo sensato y a los otros sentidos.
Un sí mismo es una función de remisión; está hecho de una relación consigo y de una presencia a sí, que no es otra cosa que la remisión mutua entre una individualización sensible y una identidad inteligible.

Remisión es espaciamiento y resonancia**.**

La mismidad es lo arquitectónico.
La extrañeza no rarificada, el desdoblamiento que lugariza a lo sensible y lo inteligible. La aparición de lo organizable.

Un sujeto se siente, se oye, se ve, se toca, se gusta, y se piensa o representa (todo esto a trozos, a cachos, sin totalidad) se acerca y se aleja, siempre se siente sentir un "sí mismo" que se escapa y resuena...
Estar a la escucha es estar al acecho del sí mismo.

Mismidad como centro aglutinador, como fenómeno centrífugo, centripeto, como lugar remitente del estar en el mundo abierto al acontecer.

Acceso a la estructura (dinámica) del sí mismo.
A la escucha es al acecho de un sujeto, que es aquello que se identifica al resonar de si a sí, y para si, fuera de sí, igual y distinto del sí, como ecos, como sonido del sentido.

Resonar que constituye, en la extrañeza, el adentro, el afuera, y el declarar fundante del objeto, desde el asomo del sujeto.
Nacimiento del mundo.

En el registro óptico se juega la relación con lo inteligible en cuanto relación teórica.

Teoría es visión. Descripción de algo como siendo visible.

Según la mirada, el sujeto se remite a sí mismo como objeto (se ve desde dentro a trozos con el espejo) según la escucha el sujeto se envía en sí mismo. A veces no se puede ver lo que se oye.
La música flota alrededor de la pintura.
Visión-captura.
Audición-remisión (metexis-contagio).

21. A la escucha (2) (25-10-10)

Escuchar es ingresar a la espacialidad que, al mismo tiempo, me penetra, pues ella se abre en mi tanto como en torno a mí: y desde mí tanto como hacia mí.
Estar a la escucha es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde fuera y desde dentro.
El tiempo se hace espacio.
La escucha se produce al mismo tiempo que el acontecimiento sonoro.
La presencia visual está disponible antes de que yo la vea, mientras que la presencia sonora llega, comporta un ataque.
Las orejas no son párpados.
Un sonido es parte de todo el sistema de sonidos.
El ruido remite a las cosas que lo producen, dispone a la acción.
Lo sonoro es omnipresente, es penetración y presencia como rebote (remisión).
El sonido está hecho de acuerdo y desacuerdo (acuerdo discordante que regula lo íntimo en cuanto tal).
La presencia sonora está hecha de un complejo de remisiones cuyo anudamiento es la resonancia (sonancia del sonido).
Mientras la presencia visible o la táctil se mantienen en un “al mismo tiempo” inmóvil, la presencia sonora es un “al mismo tiempo” móvil, vibrante, por el ida y vuelta, entre la fuente y el oído a través del espacio abierto.
Hay lo simultáneo de lo visible y lo contemporáneo de lo audible.
Ritmo es tiempo del tiempo presente desuniéndose que de estancia pasa a escansión y cadencia.
Si la temporalidad es la duración del sujeto es porque define a éste como aquello que se separa de lo otro, del ahí y de sí.
Se espera y se retiene, se desea y se olvida, unidad vacía y uniadad proyectada.

Se proyecta unicidad.

La aspiración a la unicidad forma parte del arrojar.

Lugar sonoro, espacio y lugar es un lugar que se convierte en un sujeto toda vez que el sonido resuena en él.
La subjetividad del niño nace con el primer grito, como expansión del eco, cámara que resuena lo que le arranca y lo que lo llama. Cuerpo y alma de alguien nuevo, singular.
Lugar-instante presente.
En música no hay tiempo físico.
En la escucha melódica (Husserl) el presidente de la percepción está formado por recubrimiento en el de la impresión actual y la retención de la impresión pasada que dan acceso a la impresión venidera.

Escuchar recordando y anticipando, instalado en una latencia dinámica rítmica, danzante...

La melodía se hace matriz de un pensamiento (intuición?), de la elástica unidad fluida. Presente viviente (Husserl) presencia al presente o resonancia pura, estancia del instante.
Lo tácito, diferencia silenciosa, en todo lo percibido, poder del ser, retirada.
Sentido transitivo del verbo ser.
El ser es el ente de un modo transitivo, un sentido imposible de entender pero que se deja oír.
A la escucha.
La música no es un fenómeno, no participa de la lógica de la manifestación sino de la lógica de la evocación.
Mientras que la manifestación sacada a la luz la presencia, la evocación exige la presencia a sí misma. Anticipa su llegada y retiene su partida, mientras se mantiene suspendida y tensa entre ambas.
Evocación: y, en ella, aliento, inspiración y expiración. Empuje impulsivo.
Melodía es diferenciación que no cesa de diferir...
Se trata de remontarse o abrirse al ser como resonancia.
El silencio es aquí una disposición de resonancia... como cuando uno oye resonar su caverna retumbante.

En la caverna de Platón, no sólo están las sombras de los objetos que se pasean por el exterior: también el eco de las voces de los portadores, y los ruidos aunque esto es eludido por el relato

El sujeto de la escucha siempre está por venir, espaciado, atravesado y convocado por sí mismo.
El sujeto a la escucha no es ningún sujeto, es el lugar de la resonancia, de su tensión y su rebote infinitos.

NOTAS

NOTAS

NOTAS

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

